



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
LICENCIATURA EM LÍNGUA PORTUGUESA

JOÃO PAULO ROCHA

**O ESPETÁCULO SEMIÓTICO DO PASTORIL DE TEIXEIRA-PB:
RESGATE DA CULTURA TRADICIONAL ATRAVÉS DAS CANTIGAS DE
FOLGUEDO**

JOÃO PESSOA - PB

2018

JOÃO PAULO ROCHA

**O ESPETÁCULO SEMIÓTICO DO PASTORIL DE TEIXEIRA-PB:
RESGATE DA CULTURA TRADICIONAL ATRAVÉS DAS CANTIGAS DE
FOLGUEDO**

Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura Plena em Letras da Universidade Federal da Paraíba, como requisito para a obtenção do título de Licenciado em Letras, habilitação em Língua Portuguesa.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista

JOÃO PESSOA - PB

2018

Publicação na Fonte.
Universidade Federal da Paraíba.
Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCHLA).

Rocha, João Paulo.

O espetáculo semiótico do pastoril de Teixeira-PB: resgate da cultura tradicional através das cantigas de folgado / João Paulo Rocha. - João Pessoa, 2017.

42 f.:il.

Monografia (Graduação em Letras / língua portuguesa) – Universidade Federal da Paraíba - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes.

Orientadora: Prof^a. Dra. Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista.

1. Semiótica. 2.Folguedo. 3.Cultura- tradição . 4. Cancioneiro. I. Título.

BSE-CCHLA

CDU 801

JOÃO PAULO ROCHA

**O ESPETÁCULO SEMIÓTICO DO PASTORIL DE TEIXEIRA-PB:
RESGATE DA CULTURA TRADICIONAL ATRAVÉS DAS CANTIGAS DE
FOLGUEDO**

Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura Plena em Letras da Universidade Federal da Paraíba, como requisito para a obtenção do título de Licenciado em Letras, habilitação em Língua Portuguesa.

Data da Aprovação: 05/06/2018

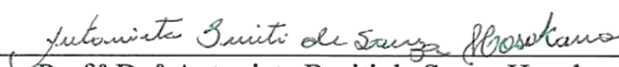
BANCA EXAMINADORA



Prof.ª Dr.ª Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista - UFPB
(Orientadora)



Prof.ª Dr.ª Maria Bernardete da Nóbrega - UFPB
(Examinadora)



Prof.ª Dr.ª Antonieta Buriti de Souza Hosohawa - UFPB
(Examinadora)

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que fizeram parte desta jornada, com incentivos e companheirismo, sem os quais não chegaria até aqui. Em especial, agradeço:

À minha mãe, Maria Coeli, por seu amor incondicional e por ter “segurado a barra” quando eu não podia;

A meu primo Martinho e sua esposa Rosane, pelo apoio à minha escolha pela Licenciatura, compartilhando, comigo, a experiência de ambos na docência e também pela ajuda financeira mensal, com a qual consegui pagar o material didático e livros para me manter focado nos estudos;

A meu amigo Paulo Aldemir, por permitir que sua casa fosse uma extensão das minhas salas de aula, sanando minhas dúvidas e promovendo discussões importantes para meu desenvolvimento acadêmico;

À minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Fátima Batista, por acreditar em minha capacidade ainda no começo do curso, convidando-me a fazer parte de sua equipe de Iniciação Científica, por sua paciência e preocupação quando estive doente e por compartilhar seus conhecimentos que me ajudaram no caminhar intelectual;

A todos os professores e professoras, pessoas fundamentais na minha formação acadêmica;

Aos colegas, principalmente os que se tornaram amigos: Vania Oliveira, Juliana Andrea, Amanda Gomes, Carlos Alberto, Fabiana Almeida, Sara Regina... por dividirem comigo a rotina, compartilharem conhecimentos, pelos afagos e palavras de conforto nos momentos difíceis, pelos papos acadêmicos, ou não, nas pausas para o café;

Às idealizadoras, aos brincantes e a todos que contribuíram para a realização do Pastoril de Teixeira, pela ajuda na coleta de dados e materiais fundamentais para esta pesquisa e pela amizade que nem o tempo e nem a distância desfez;

Aos membros da banca pela disposição em ler e opinar para a melhoria deste trabalho.

"A arte é o espelho da pátria. O país que não preserva os seus valores culturais jamais verá a imagem de sua própria alma."

Friedrich Chopin

RESUMO

O objetivo deste trabalho foi fazer uma análise semiótica das cantigas de folguedo que compõem o cancioneiro popular paraibano. Para esta análise, utilizamos como teoria a Semiótica das Culturas de linha francesa, em especial, os estudos de Greimas e Courtés (1989) sobre o percurso da significação dos signos verbais e não-verbais e os de Rastier sobre as Zonas Antrópicas (2010). O *corpus* constou das cantigas de folguedo da cultura paraibana, de que extraímos uma amostragem constituída pelo Pastoril, apresentado no dia 28 de agosto de 1993, na Semana Folclórica de Teixeira - PB, para ser analisado semioticamente. Devido à quantidade de personagens que compõe este Pastoril, delimitamos nosso *corpus* à análise dos percursos da Mestra e da Contramestra, representantes dos cordões encarnado e azul respectivamente, salientando os procedimentos semióticos de busca dos valores, tematização e descrição figurativa das múltiplas linguagens que compõem tais personagens: figurinos, cores, danças. Através das jornadas do Pastoril, buscamos entender o comportamento do público na escolha dos partidos apresentados e destacar as marcas culturais no entorno desta tradição, situando estas marcas em relação à Zona Antrópica, nas quais estão inseridas, se de identidade, proximidade e distanciamento cultural.

Palavras-chave: Semiótica; Cancioneiro; Folguedo; Cultura; Tradição.

ABSTRACT

This paper's aim was to perform a semiotic analysis of the "folguedo" chants which are a part of the popular romances from Paraíba. For this analysis, we will use for theoretical basis the Cultural Semiotic from French studies, especially the studies by Greimas and Courtés (1989) about the path of verbal and non-verbal sign's meaning-making and Rastier's about the Antropic Zones (2010). Our *corpus* has been built on the "folguedo" chants of Paraíba's culture extracted from samples of the Pastoril presented on August 28th of 1993, in Semana Folclórica de Teixeira (Paraíba). Due to the amount of characters involved in this Pastoril, we've delimited our *corpus* to the analysis of the paths of the Master and the Foreman, representatives of the red and blue cords respectively, stressing the semiotic procedures of meaning-seeking, theming and figurative description of the multiple languages which compose each character: costumes, colors, dances. Through the Pastoril's journeys, we sought to understand the public's behavior in choosing the presented parties and accentuate the cultural traits around this tradition, situating them when it comes to the Antropic Zone in which they are inserted, whether they're of identity, cultural proximity and distancing.

Keywords: Semiotics; Songbook; Folguedo; Culture; Tradition.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	8
2 DISCUSSÃO SEMIÓTICA	10
2.1 A Significação na História	10
2.2 Ciências Sociais no Século XX	12
2.3 Semiótica: uma Ciência da Significação	14
2.4 Níveis Semióticos	16
2.4.1 Estruturas Fundamentais	16
2.4.2 Estruturas Narrativas	17
2.4.3 Estruturas Discursivas	20
3 LITERATURA POPULAR.....	25
3.1 Cancioneiro	26
3.2 Cantigas de Folgado.....	28
4 ANÁLISE SEMIÓTICA DO PASTORIL DE TEIXEIRA.....	31
4.1 Levantamento e organização do <i>Corpus</i>	31
4.2 O percurso semiótico da narrativização.....	34
4.3 Procedimentos de discursivização	36
4.4 Estrutura fundamental.....	37
5 CONCLUSÕES	39
REFERÊNCIAS	41

1 INTRODUÇÃO

Em todo o mundo as pessoas vivem tradições que, na maioria das vezes, são compartilhadas oralmente entre os membros de sua comunidade, estabelecendo e conservando uma série de costumes que passam a fazer parte do cotidiano local, tornando-se atemporal, ou seja, não se sabe quando começou e não há como definir um fim.

Pensando nas tradições do povo sertanejo e na manutenção de alguns costumes, mesmo com o avanço da globalização, escolhemos a cultura popular, através de sua literatura oral, como tema deste trabalho, devido a sua importância e, principalmente, por revelar, através de sua linguagem, os costumes que caracterizam esse povo.

As cantigas de folgado hoje são incluídas no cancionário popular, ao lado das narrativas e líricas devido à ampliação das possibilidades de registros auditivos e visuais. São cantigas e brincadeiras utilizadas para celebrar datas especiais, profanas ou religiosas. Por exemplo, o Pastoril da Semana Folclórica de Teixeira de 1993, doravante Pastoril de Teixeira, é de caráter religioso porque se situa numa temporalidade natalina, para celebrar o nascimento do Menino Jesus. A ideia foi investigar os conceitos que constroem a literatura popular na prática e o resgate da tradição. Para tanto, buscamos entender as razões que levaram a permanência da cultura tradicional, popular no imaginário coletivo, despertando o interesse do público, mesmo diante das exigências da globalização.

Considerando esses aspectos, tivemos como objetivo neste trabalho fazer uma análise semiótica das cantigas de folgado, especificamente daquelas que compõem o Pastoril de Teixeira, a fim de descobrir qual a importância destas cantigas para o entretenimento popular. Buscamos entender como o povo sertanejo se comporta diante de situações que envolvem fé, justiça, arte, entre outros elementos, e quais as linguagens reveladoras das marcas culturais na comunidade.

Para tanto, esta pesquisa se consolidou de forma bibliográfica e através de levantamento com informantes diretamente ligados ao *corpus*, além de matérias, vídeos e imagens disponíveis na internet.

O trabalho foi dividido em três capítulos, além desta Introdução e das Conclusões. No capítulo intitulado “Discussão Semiótica”, descrevemos como se deu a história dos estudos da linguagem desde a Antiguidade Clássica até os dias atuais, concebendo o valor desses estudos, não só na comunicação humana, mas também como transmissores de costumes e tradições.

No capítulo “Literatura Popular”, a partir dos conceitos de Câmara Cascudo (1984; 1998), Luyten (1987) e Silvio Romero (1897), entre outros, abordamos a diferença entre os gêneros oral e escrito, prosa e poesia, romanceiro e cancionero a fim de descrever as cantigas de folgado, suas tradições e sua importância para a cultura do povo.

No capítulo “Análise semiótica do Pastoril de Teixeira”, último deste trabalho, apresentamos como se deu o levantamento e organização do *corpus*, de maneira sucinta, como se formou o folgado escolhido como *corpus* deste trabalho – o Pastoril de Teixeira – seus idealizadores, a finalidade e a recepção do público diante de tal apresentação e analisamos, com base no percurso semiótico da significação (GREIMAS; COURTÉS, 1989), os percursos e as situações antrópicas dos atores Mestra e Contramestra, personagens centrais do enredo e sua interação com o público durante o espetáculo.

2 DISCUSSÃO SEMIÓTICA

2.1 A Significação na História

Apesar de a Semiótica ser uma ciência bastante recente, os estudos relacionados à linguagem não são. A linguagem tem sido objeto de estudo desde o momento em que as marcas gráficas passaram a ter organização e padronização, ou seja, desde que foram convencionadas como sinais transmissores de mensagem, passando de pictóricas para ideográficas e depois para alfabéticas.

A grafia alfabética tornou-se preocupação dos filósofos, especialmente dos gregos e romanos, cujos estudos fizeram surgir o que conhecemos hoje como filosofia da linguagem. Como exemplo, podemos mencionar Platão (427 - 347 a.C.), para quem a verdade dos nomes está muito aquém do que se sabe da coisa em si; em razão disso, o principal questionamento do filósofo foi a relação entre o nome (*onoma*), a ideia (*eidos* ou *logos*) e a coisa referente (*pragma*) que se dava de maneira arbitrária ou natural, o que contribui para a compreensão dos processos significativos.

O diálogo de Platão intitulado *Teeteto-Crátilo* (1988), estabelece uma relação comunicativa entre três personagens Crátilo, Hermógenes e Sócrates que discutem acerca da exatidão dos nomes. Na concepção de Hermógenes, os nomes são convencionais, na de Crátilo, são atribuídos de forma natural e Sócrates concilia as duas teorias, considerando que os nomes são de natureza imutável e permanente nas coisas. Eis a afirmação:

Sócrates – Nesta luta entre os nomes, em que uns se apresentam como semelhantes à verdade, e outros afirmam a mesma coisa de si próprios, que critério adotaremos e a quem devemos recorrer? Não, evidentemente, a outros nomes que não esses, pois não existem outros. É óbvio que teremos de procurar fora dos nomes alguma coisa que nos faça ver sem os nomes qual das duas classes é a verdadeira, o que ela demonstrará indicando-nos a verdade das coisas (PLATÃO, 1988, p. 174).

Para Mattoso Câmara Jr. (1975), neste diálogo, Platão discutiu a questão da linguagem imposta aos homens por uma necessidade da natureza e se origina no poder de julgamento dos homens. O autor acrescenta que “pessoalmente parece ele participar da primeira dessas opiniões, a qual está de acordo com a metafísica das ideias que regem, de fora, a mente humana” (p. 17).

Ainda na Antiguidade clássica, surgiu a contribuição de Aristóteles (384 - 322 a.C.) ao traçar a distinção entre o signo incerto, que chamava de *semeîon* e o signo certo, *tekmérion*. Como exemplo, lembramos o signo “dor” que aparece como uma certeza para quem sente, portanto é um *tekmérion* e que vai remeter a um novo signo que é “doença”, que é um signo

incerto porque não sabemos qual é a doença. Ainda foi de Aristóteles aquela famosa classificação dos categoremáticos, signos representativos das ideias, e dos sincategoremáticos, que estabelecem a relação entre as ideias. A teoria dos signos, para ele, foi construída no âmbito da lógica e da retórica. Segundo Mattoso Câmara Jr. (1975, p. 17):

Aristóteles [...] crê que a linguagem surgiu por convenção ou acordo entre os homens (θέσει) mas faz uma distinção entre a linguagem propriamente (φωνή) como um produto de convenção, e o conteúdo da linguagem (λόγος) que está de conformidade com as coisas e assim o é (θέσει).

Os Estóicos (ca. 300 a.C. - 200 d.C.), com a retomada da estrutura triádica de Platão, propuseram uma nova nomenclatura: *Semaínon*, *semainómenon* ou *lékton* e *tychánon*, que são respectivamente, o elemento perceptível (o significante), o significado e o objeto referente, enquanto que os Epicuristas (ca. 300 d.C) simplificaram o modelo do signo, considerando-o como diático: *Semaínon* (significante) e *tychánon* (referente).

Santo Agostinho (345 - 430 d.C) atentou para os signos não-verbais a que chamou de naturais e os verbais, de convencionais. Para ele, a significação se faz de forma sensível, já a interpretação faz o caminho inverso (não sensível). Os estudos do signo agostiniano preconizaram o pensamento medieval que era teocêntrico, isto é, Deus era o centro do universo e, portanto, todas as coisas deveriam ser vistas em relação a Ele.

Na última década do século XVII, mais precisamente no ano de 1690, o mais destacado filósofo do empirismo moderno foi o inglês John Locke (1632 - 1704), que editou o *Ensaio acerca do entendimento humano*¹ (1999), no qual utiliza o termo *Semeiotiké* ou “doutrina dos sinais” para designar o terceiro ramo da divisão das ciências, sendo o primeiro ramo a Física, *Physiké* ou “filosofia natural” e a Prática ou *Praktiké* o segundo ramo. Para Locke (1999, p. 316), a finalidade da *Semeiotiké* é “considerar a natureza dos sinais que a mente utiliza para o entendimento das coisas, ou transmitir este conhecimento a outros”.

O americano Charles Sanders Peirce (1839 - 1914), influenciado pelo *Ensaio* de Locke, “fez da sua conclusão a base melhor de sua filosofia e do trabalho de toda a sua vida a partir de 1867” (DEELY, 1990, p. 135). O signo é concebido de forma triádica, atualizando Platão e outros e aprofundando a ideia de cada constituinte:

representamen, o elemento perceptível ao receptor, ou o significante da teoria saussureana; o *objeto* que é o referente, a coisa material ou mental que o *representamen* representa e o *interpretante*, que é a significação do signo, melhor, dizendo, o efeito do signo na mente do intérprete. (BATISTA, 2003, p. 62, grifos da autora).

¹ Edição em português de *Essay on human understanding*, traduzido por Anoar Aiex e publicado pela editora Nova Cultural, São Paulo – SP.

Resumindo, temos: o signo representa o objeto do universo biossocial e produz uma significação que é um novo signo na mente do intérprete. Isso fez com que a semiótica peirciana passasse a ser considerada não o estudo do signo em si, mas da semiose, ou seja, da interpretação do signo pelo intérprete.

No final do século XIX, em 1896, Ferdinand de Saussure (1857 - 1913) ingressa como professor titular na Universidade de Genebra e, anos mais tarde, em suas aulas, define o signo como a combinação de significante e significado, que são definidos como conceito e imagem acústica, respectivamente, de cuja relação surge o que o autor chamou de significação.

2.2 Ciências Sociais no Século XX

O Século XX foi um período de grandes transformações tecnológicas e científicas no mundo. No que compete às ciências humanas, houve um grande avanço nos estudos da linguagem, principalmente após o lançamento póstumo da obra *Curso de Linguística Geral* (1916), de Ferdinand de Saussure, organizado por Charles Bally e Albert Sechehaye, a partir de anotações de três cursos (o primeiro em 1907, o segundo entre 1908 e 1909 e o terceiro entre 1910 e 1911), de mesmo nome, ministrados por Saussure na Universidade de Genebra.

Considerado o pai da Linguística moderna, Saussure inova ao reconhecer a Língua como um sistema de signos e o signo, então, sendo a junção significante e significado, ou seja, a imagem acústica e o conceito.

Dessa forma, entendemos a Linguística como uma ciência autônoma que se ocupa do estudo dos signos da linguagem verbal e de suas relações na construção dos textos. Diferentemente da gramática tradicional, a Linguística não se dedica ao estabelecimento de regras de bom uso da língua, ou à indicação do certo ou do errado e sim à busca da reflexão e análise acerca do funcionamento das línguas naturais.

Décadas depois, Hjelmslev, reinterpretando Saussure, renomeou os dois planos propostos pelo genebrino como conteúdo e expressão (significado e significante em Saussure respectivamente) considerando que a fusão desses dois funtivos constituiria a significação, ou seja, a função semiótica.

Nas palavras do autor:

Segundo a teoria tradicional, o signo é a *expressão* de um *conteúdo* exterior ao próprio signo; pelo contrário, a teoria moderna (formulada em particular por F. de Saussure e, a seguir, por Leo Weisberger²) concebe o signo como um todo formado

² WEISBERGER, Leo. *Getmanish-romanische Monatsschrift*, 1927, XV, p. 161 e s. *idem*, *Indogermanische Forschungen*, 1928, XXXVI. p. 310 e s.; *idem* *Muttersprache und Geistesbildung*, Göttingen, 1929.

por uma expressão e um conteúdo. É o critério de adequação que deve decidir sobre a escolha entre as duas concepções. Para tanto, deixaremos, por ora, de falar em signos pois, não sabendo o que o são, procuramos defini-los, a fim de falar daquilo cuja existência constatamos, isto é, a *função semiótica*, situada entre duas grandezas: *expressão e conteúdo*. (HJELMSLEV, 1975, p. 53, grifos do autor).

E, mais adiante:

A função semiótica é, em si mesma, uma solidariedade: expressão e conteúdo são solidários e um pressupõe necessariamente o outro. Uma expressão só é expressão porque é a expressão de um conteúdo, e um conteúdo só é conteúdo porque é conteúdo de uma expressão (HJELMSLEV, 1975, p. 53).

É a partir daí que Hjelmslev nos dá a perceber que o conteúdo está na mente do falante e a expressão seria a forma de realizá-lo. Portanto, para ele, a função semiótica, ou seja, o sentido, é sempre uma substância de qualquer forma, tanto no conteúdo, quanto na expressão. Porém, por considerar arbitrária toda terminologia, o autor considera adequada a utilização da palavra “signo” para designar a união da forma do conteúdo com a forma da expressão, ou seja, a função semiótica.

Nas palavras de Eni Orlandi (1987, p. 07): “Ao procurar explicar a linguagem, o homem está procurando explicar algo que lhe é próprio e que é parte necessária de seu mundo e da sua convivência com os outros seres humanos”, ou seja, a Linguística tem como objeto a compreensão dos aspectos sociais da linguagem, de pronto, a interação humana. Esta não se dá apenas com a linguagem verbal. Outros signos interagem no processo de comunicação: o aceno, o gesto, o rubor são exemplos de como podemos transmitir uma mensagem sem pronunciar ou escrever uma palavra.

Porém, a Linguística sozinha não dá conta dos signos não-verbais, por isso houve a necessidade de uma ciência geral que se debruce sobre toda e qualquer linguagem. Como nos afirma Saussure:

[...] fatores linguísticos que aparecem, à primeira vista, como muito importantes [...] devem ser considerados de secundária importância quando servirem somente para distinguir a língua de outros sistemas. Com isso, não apenas se esclarecerá o problema linguístico, mas acreditamos que, considerando os ritos, os costumes etc. como signos, esses fatos aparecerão sob outra luz, e sentir-se-á a necessidade de agrupá-los na *Semiologia* e de explicá-los pelas leis da ciência (2012, p. 49, grifo nosso).

Saussure, então, nos aponta a necessidade de uma ciência capaz de abarcar não apenas os signos verbais, mas uma ciência que abranja todos os signos linguísticos verbais e não-verbais. Afinal,

como indivíduos sociais que somos, [...] nos comunicamos também através da leitura e/ou produção de formas, volumes, massas, interações de forças,

movimentos; [...] somos também leitores e/ou produtores de dimensões e direções de linhas, traços, cores... Enfim, também nos comunicamos e nos orientamos através de imagens, gráficos, sinais, setas, números, luzes... Através de objetos, sons musicais, gestos, expressões, cheiro e tato, através do olhar, do sentir e do apalpar. Somos uma espécie animal tão complexa quanto são complexas e plurais as linguagens que nos constituem como seres simbólicos, isto é, seres de linguagem (SANTAELLA, 1983, p. 10).

Sendo assim, com tantos modos de comunicação que produzimos, boa parte deles não cabe mais à Linguística definir, analisar e explicar.

Com esse estudo, tornou-se mais clara a estruturação da linguagem. Com o uso das terminologias “conteúdo” e “expressão”, torna-se evidente que a primeira constitui objeto de estudo da semântica (significado, para Saussure) e a segunda da fonologia (significante), enquanto que a semiótica seria o estudo da significação ou relação de dependência matemática entre conteúdo e expressão. É a partir daí que surgiram os estudos da semiótica linguística propostos por A. J. Greimas, J. Courtés, e outros que formaram a Escola Semiótica de Paris, por volta dos anos de 1970, dando continuidade aos estudos de Hjelmslev e complementando as ideias de Saussure (BATISTA, 2003).

Assim, a teoria adotada se empenha no estudo da significação dos signos verbais e, também, dos não-verbais, sendo ela expressa por palavras, gestos, cores, imagens etc. Enfim, tudo passa a ser objeto de estudo uma vez que o mundo é considerado como semioticamente construído.

Como percebido, a Semiótica francesa, também chamada de greimasiana, diverge da Semiótica americana, de Peirce, e também da Semiótica soviética, de Iúri Lotman (1922 - 1993), até então não mencionada neste trabalho. No entanto, optamos seguir pela teoria de linha francesa e sob ela desenvolveremos a análise do texto escolhido nesse trabalho.

2.3 Semiótica: uma Ciência da Significação

Entendemos por Semiótica a ciência que estuda a significação independente da materialização do texto, seja oral, escrito, imagem, gesto, dança, música, cores etc. Deste modo, o texto, para Batista (2009b, p. 248), “é produto de um discurso [...], há tantos textos quantos forem os discursos produzidos, podendo-se falar de um espetáculo semiótico, constituído de vários textos em outras semióticas-objeto (gestual, musical)”. Para a autora, o discurso é “o lugar das relações intersubjetivas, nas quais os sujeitos deixam transparecer sua visão de mundo, as hipóteses que levantam sobre seu interlocutor e sobre os enunciados por eles produzidos” (BATISTA, 2009b, p. 248).

A significação aparece em Greimas e Courtés (1989, p. 418), como o “conceito-chave em redor do qual se organiza toda a teoria semiótica”. Como foi visto anteriormente, a significação já era objeto de estudo desde a Antiguidade Clássica, mas, só a partir dos anos setenta, a Semiótica foi reconhecida como ciência da significação que os signos apresentam, definindo-se este como a relação de dependência matemática entre significante e significado (SAUSSURE, 2012) ou conteúdo e expressão (HJELMSLEV, 1975). Ela responde à proposta de criação de uma ciência que estudasse os signos, no seio da vida social, feita por Ferdinand de Saussure (2012) que a chamou de Semiologia, contrapondo-se aos estudos filosóficos de Locke e Peirce que a nomearam de Semiótica. Em 1969, por iniciativa de Roman Jakobson, decidiu-se adotar o termo semiótica como termo geral para ser usado no “território de investigações nas tradições da semiologia e da semiótica geral” (NÖTH, 1995, p. 24).

Desde então, permanece uma discussão sobre a nomenclatura da ciência, havendo, no Brasil, uma tendência a considerar a Semiótica como a ciência geral dos signos verbais, não-verbais, complexos ou sincréticos, enquanto que a Semiologia serviria para os signos verbais, o que é contraditório, uma vez que não se pode criar uma ciência só para um tipo de signo (BATISTA, 2018, no prelo). Rastier (2017), por exemplo, não elimina a possibilidade de a Semiologia saussuriana lidar com signos não-verbais, conforme aparece na citação abaixo:

Para definir a semiologia, em primeiro lugar, faz-se referência ao parágrafo do *Curso de linguística geral* dedicado a ele. No entanto, se considerarmos as fontes de autógrafos e as notas do aluno, constata-se que os editores do *Curso* mantiveram e, de fato, impuseram à semiologia uma concepção restrita que a torna uma ciência dos sistemas de sinais, o que permanece compatível com a concepção gramatical da língua como sistema. Esta concepção prevaleceu largamente e as apresentações, em semiologia, facilmente listam esses sistemas (jogos, uniformes, sinalização rodoviária, etc.). Essa concepção aditiva da semiologia remete, fortemente, ao *Tractatus de signis* e a outros tratados que se sucederam ao longo dos séculos até Peirce. (p. 158, grifos do autor).

Assim conforme Batista, “os dois nomes propostos, Semiótica e Semiologia, seriam sinônimos e não específicos do estudo de uma espécie de signos”³. A significação continua sendo o objeto do estudo em questão e, para Greimas (1975), apresentaria um percurso, a que ele nomeou gerativo, constituído de três níveis de análise: o profundo, o intermediário e o superficial, subdivididos cada um em sintaxe e semântica.

³ Apontamentos de sala de aula da disciplina “Introdução ao Pensamento Semiótico”, ministrada pela Prof.^a Dr.^a Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista, no Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), na Universidade Federal da Paraíba (UFPB), de 12 de abril a 19 de julho de 2016.

2.4 Níveis Semióticos

2.4.1 Estruturas Fundamentais

Constitui o fundamental, o nível mais profundo do percurso que gera a significação e, portanto, aquele que serve como etapa inicial na geração do sentido. Trata-se de “uma estrutura semântica elementar a que se reduz todo o discurso e os valores nele investidos em relação de oposição mínima” (BATISTA, 2003, p. 65). Procura “explicar os níveis mais abstratos da produção, do funcionamento e da interpretação do discurso” (FIORIN, 2014, p. 24). Ele é capaz de definir as situações de conflito e de apresentar a categorização tímica do texto em análise.

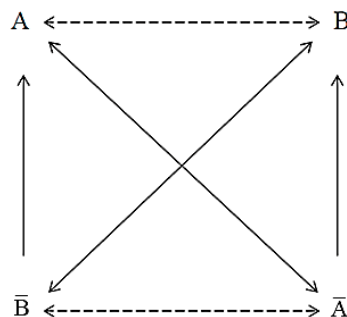
A timização é o procedimento semântico da estrutura fundamental que atribui noções de euforia e disforia aos valores encontrados no texto. São eufóricos os valores positivos e disfóricos os negativos, do ponto de vista dos sujeitos. Nas palavras de Greimas e Courtés (1989):

A categoria tímica articula-se, por sua vez, em *euforia/disforia* (tendo *aforia* como termo neutro) e desempenha um papel fundamental na transformação dos micro-universos em axiologias: conotando como eufórica uma dêixis do quadrado semiótico e como disfórica a dêixis oposta, ela provoca a valorização positiva e/ou negativa de cada um dos termos da estrutura elementar da significação (p. 463, grifos dos autores).

A sintaxe profunda descreve as situações de conflito mais gerais. Costuma ser estudada sob a forma de um quadrado, que define as relações de contrariedade, contraditoriedade e implicação do texto, ou de um octógono, chamado, por essa razão, semiótico, que, além das relações anteriores, mostra os pontos de tensão existentes entre elas.

Vejamos a configuração visual do quadrado semiótico:

Figura 1 - Quadrado semiótico

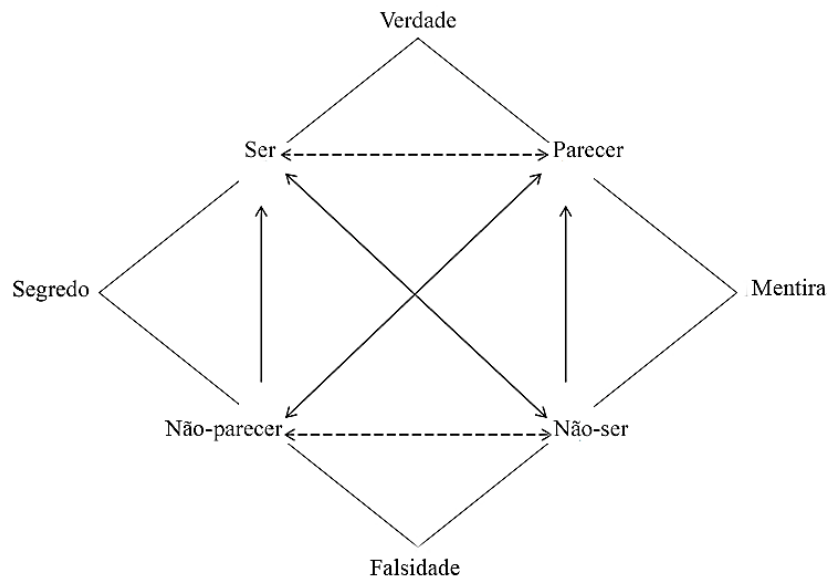


Na figura 1, as linhas pontilhadas representam a relação de contrariedade; as linhas diagonais definem a relação de contraditoriedade; as linhas verticais, a relação de

complementaridade, ou seja, implicação entre dois termos. Ao analisar a figura 1, podemos afirmar que, na categoria sêmica da dêixis superior, A é o contrário de B e, na dêixis inferior, \overline{B} é o contrário de \overline{A} . A implica \overline{B} e B implica \overline{A} . Nas linhas diagonais, tem-se o A como contraditório de \overline{A} e o B como contraditório de \overline{B} .

Posteriormente, ao invés do quadrado, o estudo evoluiu para um octógono, onde foi possível determinar as situações de tensão existentes no texto. Para exemplificarmos com mais clareza, exibimos o octógono seguinte que representa a tensão dialética de um universo semiótico:

Figura 2 - Octógono semiótico do Ser e Parecer



(GREIMAS; COURTÉS, 1989, p. 367)

A tensão dialética da narrativa se estabelece entre Ser e Parecer: Ser é contrário de Parecer e Parecer é o contrário de Ser; no ponto de tensão entre os dois termos está a Verdade. A Verdade é e parece verdade. Não-parecer e Não-ser têm como ponto de encontro ou tensão a Falsidade, que é a negação de ser e parecer. O segredo resulta da tensão entre Ser e Não-parecer, a coisa é, mas não parece que é porque está em segredo e a Mentira parece verdade, mas não é: ela reúne parecer e não-ser.

2.4.2 Estruturas Narrativas

O segundo nível, o intermediário entre o fundamental e o profundo, é o das estruturas narrativas, ou simplesmente narrativização. Segundo Batista (2009a, s/p), estas estruturas

“apresentam uma sintaxe e uma semântica narrativa, embora torna-se difícil, no momento da análise, separar os dois subníveis”.

A sintaxe narrativa se dá pelo percurso de um Sujeito em busca de seu Objeto de Valor, sendo instigado pelo Destinador, que é o idealizador da narrativa; é auxiliado do Adjuvante ou prejudicado por um Oponente (BATISTA, 2003). Numa estrutura polarizada há relações mútuas de dois ou mais sujeitos com programas e percursos individuais. O Antissujeito, ou sujeito concorrente, apresenta o mesmo Objeto de Valor do Sujeito ou, então, valores antagônicos. Veja os exemplos: 1) João quer namorar Maria e Antônio também, João é o antissujeito de Antônio e vice-versa; 2) João gosta do Flamengo e Antônio do Botafogo, os valores são antagônicos, embora possuam o mesmo objeto de valor, que é ver seu time campeão. Um Sujeito torna-se Antissujeito no programa de outro Sujeito e vice-versa.

Esta relação entre o Sujeito e o Objeto de Valor se estabelece através de uma das duas classes de predicado: *Ser* (competência que o sujeito tem para agir) ou *Fazer* (ação ou transformação operada pelo sujeito). Nas palavras de Batista: “A relação do sujeito com seu objeto é feita através do chamado predicado, cujo sentido, retomado da teoria linguística de Tesnière, é o da função na qual os termos resultantes e complementares são os *actantes*” (2003, p. 66, grifo da autora).

No *Dicionário de Semiótica* (1989, p. 12), encontramos a seguinte definição para Actante:

aquele que realiza ou sofre um ato na narrativa independente de qualquer outra determinação. Assim, para citar L. Tesnière, a quem se deve o termo, ‘actantes são os seres ou as coisas que, a um título qualquer e de um modo qualquer, ainda a título de meros figurantes e da maneira mais passiva possível, participam do processo’. Nessa perspectiva, actante designará um tipo de unidade sintáctica, de caráter propriamente formal, anteriormente a qualquer investimento semântico e/ou ideológico.

As duas citações acima remetem à teoria de Lucien Tesnière, na obra intitulada *Éléments de Syntaxe Structurale* (1969), que afirma que são denominados actantes o sujeito e os objetos que são todos complementares do verbo em posição central da oração. Os actantes são papéis nominais que complementam o sentido do verbo. Através deles, ele pôde determinar a existência de quatro tipos de verbos: 1) Verbo sem lugar são verbos que não precisam de sujeito e complemento, como exemplo o verbo impessoal “Chover” (Chove!); 2) Verbo de um lugar são verbos que só apresentam um lugar vazio (para o sujeito ou o complemento). Citamos como exemplos o verbo intransitivo “Nascer” (Ele nasceu) e o impessoal, embora transitivo “Haver” (Havia dois alunos na sala.); 3) Verbo de dois lugares necessita de um sujeito e um complemento, como acontece com os transitivos (direto ou

indireto) “Amar” e “Precisar” (Eu amo você, portanto, eu preciso de você!); 4) Verbo de três lugares são aqueles que cobram a presença de um sujeito e dois complementos. São chamados bitransitivos ou transitivo direto e indireto “Emprestar” (Ele emprestou o lápis a Maria.).

Em Greimas e Courtés (1989), o termo Actante passou a definir toda e qualquer entidade sintática que desempenhe algum tipo de participação na narrativa. Sendo assim, o Sujeito é um actante que se define pela existência de outro actante, o Objeto de Valor. O Destinador é um actante que exerce o poder persuasivo, sobre outro actante, o Destinatário, que se deixa manipular e recebe a competência modal para fazer. “O Destinador e o Destinatário são actantes estáveis e permanentes da narração, independente dos papéis de actantes da comunicação que são suscetíveis de assumir” (GREIMAS; COURTÉS, 1989, p. 115).

Ainda sobre o percurso narrativo do Sujeito para seu Objeto de Valor, Batista (2003, p. 66) afirma que esta relação “define o enunciado de estado, sendo chamada relação juntiva (ou junção) que apresenta dois momentos contraditórios: a conjunção (ter ou conservar o Objeto) e a disjunção (não ter alcançado ou conservado o Objeto)”.

Dessa forma, quando o Sujeito entra em conjunção com seu Objeto de Valor, representamos graficamente pelo diagrama $S \cap OV$. Mas, se porventura, ocorre o contrário e o Sujeito entra em disjunção com seu Objeto de Valor, usamos o diagrama $S \cup OV$. Porém, se ocorrer de o Sujeito começar em disjunção e finalizar em conjunção com seu Objeto de Valor, dizemos que houve um fazer transformador em que o Sujeito que estava disjunto com seu Objeto de Valor passa a estar conjunto com o mesmo, ou vice-versa. Graficamente, descrevemos: $F \rightarrow [(S \cup OV) \rightarrow (S \cap OV)]$, onde:

Quadro 1 – Elementos gráficos do Fazer Transformador

F	Função
\rightarrow	(Fazer) transformador
S	Sujeito
OV	Objeto de valor
\cap	Conjunção
\cup	Disjunção

A semântica narrativa é o segundo subnível das estruturas narrativas do percurso gerativo. Segundo Batista (2003, s/p), é ela que “determina a modalidade assumida pelo

sujeito no seu percurso em busca do valor”, em outras palavras, para fazer algo, o sujeito precisa querer ou dever fazer, poder e saber. É neste momento que são estudadas as modalidades construídas através dos valores na narrativa.

A existência de modalidade ocorre quando os predicados do *ser* e do *fazer* são regidos por outro predicado, chamado modal, que representa o *querer* ou o *dever* do sujeito. No entanto, este só poderá ter uma performance, isto é, realizar um fazer quando possui uma competência para *fazer* (*poder* ou *saber*). “A competência é, por conseguinte, uma doação de valores modais; a performance, uma apropriação de valores descritos” (BARROS, 1990, p. 24).

Os predicados *querer*, *dever*, *poder* e *saber* regem os predicados do *ser* e do *fazer*, resultando nas estruturas complexas: *Querer-ser*, *querer-fazer*, *dever-ser*, *dever-fazer*, *poder-ser*, *poder-fazer*, *saber-ser* e *saber fazer*.

Na concepção de Barros (1990, p. 88), modalização “é a determinação que modifica a relação do sujeito com os valores (modalização do *ser*) ou que qualifica a relação do sujeito com o seu fazer (modalização do *fazer*)”. Sendo assim, a modalização do *ser* determina a relação sujeito-objeto quanto ao seu valor, podendo ser verdadeira ou falsa, secreta ou mentirosa.

Esta modalização pode ser chamada, também, de veridictória. Nela, a questão da verdade é substituída pela veridicção ou do dizer verdadeiro, isto é, um estado é considerado verdadeiro quando um sujeito o diz verdadeiro, diferente do sujeito modalizado (BARROS, 1990); e a modalização do *fazer* é responsável pela qualificação e competência do sujeito transformador.

2.4.3 Estruturas Discursivas

O terceiro e último nível do percurso gerativo da significação é o superficial. São consideradas assim porque, diferentemente dos níveis anteriores, as relações discursivas encontram-se na superfície do texto. Conhecido também como estruturas discursivas, ou simplesmente discursivização, é neste nível em que as estruturas narrativas são postas em discurso.

Conforme Batista (2003, p. 66), as estruturas discursivas

representam as escolhas que um Sujeito discursivo faz para expressão das estruturas narrativas. A narrativa chega até a voz, sendo organizada e assumida por um Sujeito enunciador que, tendo em vista o universo de discurso abordado e o Sujeito enunciatário em questão, escolhe o(s) tema(s), as figuras, os atores, o tempo e o

espaço nela envolvidos, ou com ela relacionados e os apresenta a um Sujeito enunciatário que a escuta e interpreta.

Atribuída à ação dos dois sujeitos, o enunciador e o enunciatário, a enunciação se faz concreta através dos enunciados produzidos. Sendo a enunciação uma “estrutura não-linguística, está subentendido à comunicação linguística” e o enunciado “é o resultado dela [enunciação][...], independente de suas dimensões sintagmáticas (frase ou discurso)” (GREIMAS; COURTÉS, 1989, p. 145 - 148). Apesar de distintas, já que não existe enunciado sem enunciação, a presença de uma pressupõe a outra.

Na sintaxe discursiva, são caracterizadas três componentes de discursivização: a actorialização, a temporalização e a espacialização. A primeira institui os atores e os papéis temáticos; a segunda refere-se ao tempo; e a terceira ao espaço.

Segundo Barros (1990): “Ator: é uma entidade do discurso que resulta da conversão dos actantes narrativos, graças ao investimento semântico que recebem no discurso. O ator cumpre papéis actanciais, na narrativa, e papéis temáticos, no discurso” (p. 85) e “Papel temático: é o papel assumido pelos actantes da narrativa no interior de um tema ou de percurso temático, quando então actantes se convertem em atores discursivos” (p. 88).

O tempo pode ser cronológico, histórico, de duração do discurso ou o tempo de produção do discurso. O espaço é o lugar propriamente dito inscrito no discurso.

Essas relações intersubjetivas e espaço-temporais provocam no enunciado a referência à verdade e a aproximação ou distanciamento relativo à enunciação. Segundo Batista (2003, p. 66):

A aproximação ou distanciamento dá ensejo à distinção entre dois procedimentos básicos: a embreagem e a debreagem enunciativas. A embreagem considera a proximidade do Sujeito, lugar e tempo, em relação à enunciação e ao enunciado. [...] Quanto à debreagem, define-se como distanciamento do Sujeito, do lugar e do tempo da enunciação.

Sendo assim, a embreagem corresponde a um *eu-aqui-agora* e a debreagem a um *não-eu, não-aqui e não-agora*. O sincretismo do *eu-aqui-agora* é definido, por Fiorin (2014), como instância da enunciação. Para o autor:

O *eu* é instaurado no ato de dizer: *eu* é quem diz *eu*. A pessoa a quem o *eu* se dirige é estabelecida como *tu*. O *eu* e o *tu* são actantes da enunciação, os participantes da ação enunciativa. [...] O *eu* realiza o ato de dizer num determinado tempo e num dado espaço. *Aqui* é o espaço do *eu*, a partir do qual todos os espaços são ordenados (*aí, lá, etc.*); *agora* é o momento em que o *eu* toma a palavra e, a partir dele, toda a temporalidade linguística é organizada (p. 56, grifos do autor).

Quando se fala em debreagem, o *Dicionário de Semiótica* (1989) afirma que existem dois tipos: a debreagem enunciativa se manifesta na primeira pessoa e a debreagem enunciva em terceira pessoa (ele-alhures-então). Alguns autores utilizam a nomenclatura “desembreagem” para referir-se à debreagem enunciva, dentre eles Diana Luz Pessoa de Barros (1990).

Contudo, na concepção de que a objetividade e a subjetividade são produções de efeitos de sentido, especula-se o fato de que, ao utilizar a primeira pessoa, portanto, debreagem enunciativa, o texto produz efeito de sentido de subjetividade, enquanto a enunciva provoca distanciamento e seu efeito de sentido é puramente objetivo.

A semântica discursiva é o outro subnível da discursivização. É neste momento que começam as análises acerca da figurativização e tematização. Entendemos figurativização como processo semântico, no qual os percursos mais abstratos são sobrepostos por conteúdos concretos e tematização como procedimento semântico discursivo que formula abstratamente os valores narrativos do discurso. Para um melhor entendimento, recorreremos à explicação de Batista (2001, p. 3):

O processo de figurativização especifica e particulariza o discurso. Entre muitas figuras de que a língua dispõe, o autor escolheu esta ou aquela, permitindo, inclusive, classificar a competência dos autores e de seus discursos. Interessa ao semiótico os procedimentos que ele utilizou para figurativizar o percurso pelo Sujeito semiótico. [...] De um modo geral, inicia-se a tematização pela identificação dos traços semânticos pertinentes ao discurso e neles reiterados, podendo-se colocá-las em sequência pela ordem em que aparecem no texto.

Sendo assim, é na semântica discursiva que o sujeito da enunciação dissemina os temas e suas respectivas figuras através dos percursos temáticos e figurativos.

A discursivização de um texto permite identificar a cultura nele presente. Esta é definida como a junção de vários discursos, compartilhados e aceitos como verdade por todos os membros de um determinado grupo social, ou ainda como conjunto de valores, saberes e práticas sociais e discursivas, depositadas no inconsciente coletivo e que constroem uma espécie de identidade para este grupo social. Segundo Rastier (2015, p. 17): “Uma cultura não é uma totalidade, mas se forma, evolui e desaparece nas trocas e nos conflitos com as outras”, no entanto, a cultura “se renova ao contato com outras culturas, aumentando sua riqueza subjetiva, através do tempo, do espaço e de outras culturas, moldando a identidade e, consequentemente, a diversidade humana” (RASTIER, 2015, p. 17).

O autor, considerando as categorias de pessoa, tempo, espaço e modo, faz, a partir delas, a distinção entre o que chamou de *zonas antrópicas do entorno humano*: a *identitária*, a *proximal* e a *distal*. As zonas identitária e proximal são correspondentes a um mundo óbvio,

separadas por uma fronteira empírica e têm como objetos transacionais o que ele chamou de *fetiches*; e a zona distal corresponde a um mundo ausente, separada das zonas identitária e proximal pela fronteira transcendente, tendo o *ídolo* como objeto transacional, como veremos nos quadros a seguir:

Quadro 2 – Zonas Antrópicas⁴

	Zona identitária	Zona proximal	Zona distal
Pessoa	EU, NÓS	TU, VÓS	ELE, SE, ISTO
Tempo	AGORA	RECENTE EM SEGUIDA	PASSADO FUTURO
Espaço	AQUI	AÍ	LÁ, ACOLÁ ALHURES
Modo	CERTO	PROVÁVEL	POSSÍVEL IRREAL
<div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: center;"> <div style="text-align: center;">↑ Fronteira empírica</div> <div style="text-align: center;">↑ Fronteira transcendente</div> </div>			

Quadro 3 – Complemento das Zonas Antrópicas⁵

↑ Fronteira empírica	↑ Fronteira transcendente
Fetiches	Ídolos

É importante frisar que uma comunidade linguística e sociocultural pode ser caracterizada por seus valores e saberes compartilhados no decorrer da história. As múltiplas linguagens manifestadas no discurso humano são devidamente interpretadas na cultura através da “compatibilidade dos recortes culturais e coerência dos ‘modelos mentais’, no nível conceptual, [que] caracterizam uma cultura” (PAIS, 2009, p. 28). Deste modo, toda comunidade sociocultural compartilha bens culturais, seja através da educação formal e/ou familiar.

Para reforçar, recorreremos às formulações de Pais (2004) quando afirma que os discursos são classificados em discursos sociais não-literários, discursos literários e discursos

⁴ Cf. RASTIER, 2010.

⁵ Determinação espacial dos objetos transacionais propostos por Rastier (2010) acrescentados pela autoria deste trabalho.

etnoliterários. Os discursos etnoliterários são aqueles que mesclam os traços ficcionais com documentais de um determinado tempo/espaço, enquanto que os demais determinam a ficcionalidade, trazendo, em si, aspectos metafóricos da vida cotidiana, tendo como diferenciação apenas a transmissão, seja oral ou escrita.

O processo de significação é feito a partir de múltiplas semioses que vão do linguístico ao extralinguístico, tais como dança, música, teatro etc. O homem se expressa a partir de signos verbais, não-verbais e sincréticos, sendo a realização destes últimos um “espetáculo que procura comunicar um sentido aos espectadores, [...] uma intencionalidade transformadora do mundo como tal” (GREIMAS, 1975, p. 65). O espetáculo é sincrético porque reúne, além de palavras, outros signos não-verbais para a produção de um discurso. Recorrendo a Greimas e Courtés (1983):

pode-se considerar o sincretismo como o procedimento (ou seu resultado) que consiste em estabelecer, por superposição, uma relação entre dois (ou vários) termos ou categorias heterogêneas, cobrindo-os com o auxílio de uma grandeza semiótica (ou linguística) que os reúne (p. 426).

Sendo assim, a semiótica se preocupa não apenas com a significação linguística, mas com o resultado da mistura de língua, música, dança, gesto e tudo mais que seja de criação humana. Rica nessa modalidade de expressão é a Literatura Popular, que passaremos a descrever no capítulo seguinte.

3 LITERATURA POPULAR

A Literatura Popular pode ser entendida como produções literárias feitas pelo povo e para o povo, fora do âmbito acadêmico, mas que possuem gêneros próprios e são disseminadas entre o povo em larga escala (BATISTA, 2015b). Em seu surgimento, esta era utilizada para comunicação eclesiástica que, aos poucos, foi substituindo o Latim, língua oficial da religião cristã e assuntos clericais, para adotar a expressão oral das línguas nascentes ou neolatinas. Nelas foram cantadas histórias em versos, trazidas pelo povo na linguagem que eles conheciam. Dessa forma, através das rimas e do ritmo, essas histórias eram transmitidas, oralmente, entre as gerações e passavam a fazer parte do imaginário coletivo e quando transmitida, essa forma de entretenimento, fincava raízes na cultura do povo que as ouvia.

Quanto à transmissão, recorremos às palavras de Luyten (1987) quando diz que “as manifestações populares vão dar-se, em sua grande maioria, de forma oral. É que a comunicação a nível popular, na realidade, significa a troca de informações, experiências e fantasias” (p. 20). Sendo assim, observamos que a Literatura Popular tem por base as criações populares ou adaptações eruditas transmitidas na modalidade oral da língua. Para Batista (2015a, p. 249), a Literatura Popular “modifica-se para adaptar-se à língua, à época, à cultura e ao indivíduo”.

Ainda na concepção de Batista (2015b), a Literatura Popular pode ser distribuída em diversos gêneros e confeccionada em duas modalidades: a escrita e a oral. O gênero escrito de destaque na Literatura Popular é o Cordel, sendo o folheto o suporte no qual o texto é publicado. Do gênero oral citamos como exemplo: embolada, contos populares ou estórias de trancoso, romances orais cantados ou recitados e cantigas. Estes dois últimos gêneros são publicados em romanceiros e cancioneiros e estudados por filólogos e literatos que se preocupam com a interpretação de textos históricos.

Dois aspectos são fundamentalmente importantes, tanto para a literatura popular, quanto para a erudita: prosa e poesia. Na prosa, são contadas as histórias repletas de mistério e fantasia. Segundo Câmara Cascudo (1984), estes elementos são fundamentais para a fixação na memória do povo e este aspecto determina o valor local, explicando os hábitos restritos do povo. As alterações atribuídas ao texto não eliminam as estruturas fundamentais da sua origem, mas, no decorrer do tempo e nos diferentes espaços em que se encontra, acolhe pormenores locais, identificados na cultura da região. O mito sofre modificações e adaptações, no decorrer do tempo, a elementos locais; o conto é uma história mais genérica

que se espalha com frequência entre o povo, disseminando culturas tradicionais. É classificado pelo conteúdo que aborda, ou seja, se a história é de magia ou aborda uma intervenção divina, dizemos que são, respectivamente, contos de encantamento ou contos religiosos, e assim por diante.

A prosa popular tende a desaparecer no decorrer do tempo, tanto por sua restrição quanto à circulação, pela substituição por outras histórias ou ainda pela perda do interesse do povo após a “revelação” de seu conteúdo, no entanto, algumas dessas histórias permanecem no imaginário coletivo e “passam geralmente a fazer parte de sistemas educativos oficiais – logicamente, depois de serem tirados muitos elementos considerados nocivos, cruéis ou simplesmente desnecessários à narrativa” (LUYTEN, 1987, p. 23).

Diferentemente da prosa, a poesia popular tende a perdurar, independente de publicação. Seja pela facilidade de memorizar as rimas, o ritmo e, em alguns casos, a melodia que a acompanha, a poesia popular se manifesta com mais facilidade nas brincadeiras infantis ou nos ensinamentos escolares, como exemplo das cantigas de brincar, de ninar, parlendas etc.

A poesia popular é classificada quanto à sua forma, ou seja, especificidades que acompanham o texto nos remetem à tipologia dos textos em questão. Por exemplo, se o poema é improvisado pelo cantador ou há um “desafio” de versos entre poetas populares, sabemos que se trata do gênero Repente.

O romanceiro é o conjunto de narrativas curtas, dialogadas. Segundo Batista (2015, p. 252), apresentam as seguintes características: “a natureza poética-musical; a forma dialogada ou dramatizada; o conteúdo épico ou épico-lírico e um processo variacional muito rico, motivado por sua natureza oral”. O cancionero, designado por Santos e Batista (1993, p. 29) como “testemunho valioso da vida e da transformação da poesia oral na memória popular”, é o conjunto de cantigas tradicionais, suas rimas são cantadas por gerações e sempre trazem um teor emotivo e alguns ensinamentos. Discorreremos com mais detalhes acerca do cancionero na seção a seguir.

3.1 Cancioneiro

Segundo a história literária, é através da arte dos trovadores que se inicia a literatura portuguesa. Foi por volta do século XII que as primeiras manifestações da literatura portuguesa, ou seja, as composições poéticas e artísticas fizeram surgir os cancioneros de cantigas líricas ou satíricas, manuscritos em cadernos por trovadores em forma de coletânea.

Tornaram-se mais conhecidos os Cancioneiros da Ajuda, da Vaticana e da Biblioteca Nacional.

Tendo por definição “coleção de poemas de apelo popular” (HOUAISS, 2009), o cancionero tradicional português é ascendente da nossa literatura popular brasileira atual, que chegou ao Brasil junto com seus colonizadores:

O que se pode assegurar è que, no primeiro século da colonisação, portuguezes, indios e negros, acharam-se era frente uns dos outros, e diante de uma natureza esplendida, em luta, tendo por armas o obuz, a flecha e a enxada, e por lenitivo as saudades da terra natal. O portuguez lutava, vencia e escravizava ; o índio defendia-se, era vencido, fugia ou ficava captivo , o africano trabalhava, trabalhava... Todos deviam cantar, porque todos tinham saudades; o portuguez de seus lares, d'além mar, o índio de suas selvas, que ia perdendo, e o negro de suas palhoças, que nunca mais havia de ver (ROMERO, 1897, p. 3, *Sic.*).

No nível hierárquico colonial, a cultura portuguesa se sobressaiu às outras culturas que eram consideradas inferiores e assim se manteve durante os séculos seguintes. Segundo Câmara Cascudo (1984, p. 29 - 30): “O português deu o contingente maior. Era vértice de ângulo cultural, o mais forte e também um índice de influências étnicas e psicológicas”. As cantigas portuguesas foram difundidas entre as gerações, porém, aos poucos surgiram novos elementos que deram novas formas à nossa identidade cultural.

No início do século XX, José Rodrigues de Carvalho publica o *Cancioneiro do Norte* (1903), obra que reúne diferentes formas de poesia oral, resgatadas no Nordeste brasileiro, e que, segundo Santos e Batista (1993, p. 31), o autor “foi um dos primeiros a manifestar interesse pelas produções populares de sua terra” o “que o torna um precursor da pesquisa em oralidade”.

Outros pesquisadores organizaram trabalhos semelhantes, porém destacaremos o *Cancioneiro da Paraíba* (1993), editado e organizado por Idelette Fonseca dos Santos e Maria de Fátima B. de M. Batista, a partir de um levantamento realizado pelos alunos da disciplina “Literatura Oral” ministrada pela professora Idelette Santos, no curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba.

Os cancioneros populares, em especial o *Cancioneiro da Paraíba* (1993), reúnem cantigas de tradição oral. Santos e Batista (1993) distribuíram as cantigas levantadas nas seguintes categorias, considerando o papel social que lhes são atribuídas.

- **Cantigas de ninar:** cantigas curtas e de melodia simples, utilizadas para embalar e fazer adormecer crianças, segundo as organizadoras, estas cantigas “consideradas, por várias razões, uma forma primitiva de canto, permanecem na memória e na tradição familiar” (p. 32);

- **Cantigas de brincar:** entoadas durante brincadeiras infantis, são distribuídas nas seguintes subcategorias: roda, jogo de escolha, jogo de palmas, diálogo cantado etc., sendo a cantiga de roda a mais comum, por isso há a generalização das cantigas de brincar como cantigas de roda;
- **Cantigas de folguedo:** são também cantigas de brincar, porém entoadas em festas populares folclóricas de diferentes regiões. O Pastoril, a Ciranda, o Bumba-meu-boi, o Reisado são exemplos de manifestações populares que entoam estas cantigas;
- **Parlendas:** versos constituídos com palavras ricas em sonoridade e, muitas vezes, sem muita significação. Têm a finalidade de entreter crianças, escolher quem inicia um jogo, provocar humor, levar à memorização de numerais, alfabeto, parte do corpo, notas musicais, meses do ano etc. (p. 36);
- **Cantigas religiosas:** são compostas por orações cantadas, benditos, incelenças, e cantos instrutivos para iniciar crianças nos conceitos básicos da religião;
- **Aboios e Toadas de vaquejada:** pertencentes ao ciclo do gado, estas cantigas narram a vida dos vaqueiros no trato com os animais;
- **Cantos políticos e de costume:** cantigas sobre acontecimentos políticos e fatos importantes repercutidos na região de resgate.

Na seção a seguir, trataremos com mais ênfase das Cantigas de folguedo por fazerem parte do *corpus* escolhido para ser analisado neste trabalho.

3.2 Cantigas de Folguedo

Etimologicamente, a palavra folguedo deriva do verbo *folgar* mais o sufixo nominal, de origem latina, *-edo*, que exprime a ideia de coletivo, reunião, conjunto. Seu significado remete ao divertimento. Dessa forma, entendemos por folguedo o conjunto de brincadeiras que constituem uma atividade prazerosa aos brincantes, causando neles relaxamento e divertimento. Também conhecido como *folgança*, este “ato de entregar-se ao divertimento, à brincadeira” (HOUAISS, 2009) nos remete às festas populares regionais nas quais encontramos dança, música, drama, de origem religiosa ou profana.

Apesar de pertencer ao folclore brasileiro e à cultura popular como um todo, o folguedo é celebrado com muita ênfase no Norte e no Nordeste brasileiro. Pertencem ao folguedo aquelas festas que têm origem religiosa tradicional católica acrescida de elementos culturais, através da miscigenação do nosso povo, que, com o passar do tempo, depositou novos elementos às coreografias e figurinos. São representantes do folguedo da cultura

popular brasileira: Afoxé, Bumba-meu-boi, Reisado, Cavalhada, Folia de Reis, Maracatu, Pastoril etc. Portanto, as cantigas de folguedo são as canções entoadas nestas festividades.

Figura 3 - Pastoril⁶



O Pastoril, conhecido popularmente como Lapinha ou Presépio, é o folguedo que se encontra mais presente na memória do povo brasileiro. De origem portuguesa, narra, através de jornadas, a visita das pastorinhas ao Menino Jesus em Belém. Esta tradição chega ao Brasil junto com os jesuítas como forma de catequisar os povos indígenas e até hoje integra o ciclo de festas natalinas, iniciado em vinte e quatro de dezembro pelo Pastoril e encerrado em seis de janeiro pela Folia de Reis.

Em *Tratados da Terra e Gente do Brasil* (1925), o jesuíta Fernão Cardim afirma que no Natal de 1584, no Rio de Janeiro, houve divertimento diante do presépio. Esta seja, talvez, uma tentativa tímida do que conhecemos hoje como Pastoril. Nas palavras de Cardim: “Neste collegio tivemos um presepio muito devoto, que fazia esquecer os de Portugal; e também cá N. Senhor dá as mesmas consolações, e avantajadas. O irmão Barnabé Telo fez a lapa, e às noites nos alegrava com seu berimbau” (p. 345, *Sic.*).

Atualmente, o Pastoril possui duas versões: a religiosa, com “cantos, louvações, loas, entoadas diante do presépio na noite de Natal, aguardando-se a missa da meia-noite” (CÂMARA CASCUDO, 1998, p. 682); e a profana, uma crítica religiosa que altera sua forma e enredo, apresentando ao público humor e sensualidade.

No Pastoril profano “ocorria a presença de elementos para uma nota de comicidade” (CÂMARA CASCUDO, 1998, p. 682). Tem como principais características a irreverência e o

⁶ FERRAZ, Lourdes. Óleo sobre tela. 383 x 460mm. 1991.

improviso. O figurino das pastoras é curto e ousado, porém nas cores tradicionais dos cordões encarnado e azul. Surge uma personagem que não encontramos no Pastoril religioso: o velho (ou palhaço). É ele quem comanda o folguedo, interagindo com as pastoras e o público, cantando músicas de duplo sentido e contando piadas. O público interage com aplausos, vaias, gritos e assovios.

O Pastoril religioso mantém a tradição. O figurino das Pastoras é composto de saias armadas da cor do cordão, blusas brancas, meias compridas e sapatilhas. Os adereços na cabeça, geralmente, são tiaras ou chapéus com flores e fitas e nas mãos pandeiros enfeitados com fitas coloridas. A apresentação das pastoras acontece em fileiras, representadas pelos cordões encarnado e azul, sob o comando da Mestra e da Contramestra, respectivamente. Na fileira do meio, encontra-se a Diana, personagem que não possui partido, por isso sua roupa traz as cores dos dois cordões. De acordo com a região, os personagens podem variar, mas, em geral, podemos encontrar: a Estrela, o Anjo, a Cigana, a Borboleta, a Camponesa e o Pastor.

As cores dos cordões azul e encarnado, “rivais irreconciliáveis, vinham nas cores devocionais dos dois Sagrados Corações de Maria e de Jesus” (CÂMARA CASCUDO, 1998, p. 308). Porém, estas cores também podem representar a batalha entre cristãos e mouros pela conversão dos pagãos à Religião Católica, presentes também em outros folguedos, como por exemplo, a Cavalhada.

Figura 4 – Cavalhada⁷



A seguir, passamos à descrição do *corpus* levantado para a análise, ou seja, o Pastoril da Semana Folclórica de Teixeira - PB de 1993.

⁷ Ilustração de Luciana Grether Carvalho, in: LOPES, Sandra. *Cordel das cavalhadas*. Rio de Janeiro: Escrita Fina Edições, 2012.

4 ANÁLISE SEMIÓTICA DO PASTORIL DE TEIXEIRA

4.1 Levantamento e organização do *Corpus*

Este trabalho dispõe como *corpus* o texto sincrético: Pastoril da Semana Folclórica, doravante “Pastoril de Teixeira”, apresentado na cidade de Teixeira - PB, no dia vinte e oito de agosto de 1993. Teixeira é um município, localizado na Serra assim denominada do Sertão paraibano, à distância de 308 quilômetros da capital, João Pessoa. Segundo os dados demográficos de 2017⁸, a cidade conta com a população estimada de 15.191 habitantes, numa área de 114,437km². De clima ameno e população calorosa e hospitaleira, Teixeira é considerada por alguns pesquisadores o berço da poesia popular paraibana e tem como principal representante o cordelista e repentista Zé Limeira, “o poeta do absurdo”, nascido no sítio Tauá em 1886.

Mantendo a tradição da cultura popular, no ano de 1993, houve um resgate do folguedo, exclusivamente, para ser apresentado na Festa da Semana Folclórica do mesmo ano. Contanto com a participação de vinte e seis brincantes, a ideia deste resgate partiu de Soleide Teles Guedes e suas irmãs Solange Teles Guedes e Solania Teles Guedes e com a colaboração de Maênia Amorim Guedes, que também participou do folguedo, interpretando a Cigana.

Soleide, Solania e Maênia eram as respectivas diretora e professoras da então Escola Municipal de Primeiro Grau José Elias de Amorim que sediou a seleção dos brincantes para o Pastoril de Teixeira. Através de audições, perante alguns avaliadores, incluindo Sóstenes Teles Guedes, musicista e irmão das idealizadoras, houve a escolha dos alunos para participar do folguedo. A seleção também foi por convite das idealizadoras do projeto a outros jovens moradores da cidade, a fim de completar o quadro de personagens.

Com a seleção dos brincantes concluída, passou-se a distribuir as personagens, o que se deu da seguinte forma: Uma Mestreira do cordão encarnado e mais cinco pastoras deste cordão; uma Contramestra do cordão azul e mais cinco pastoras; uma Diana; uma Estrela Guia; um Cravo-branco; uma Borboleta; uma Florista; um Anjo; uma Rosa; uma Camponesa; uma Libertina; uma Cigana; um Pastor; e três Reis Magos. Estes últimos foram inseridos por ordem estrutural, já que, geralmente, não são personagens do Pastoril tradicional.

Após alguns meses de ensaio, o Pastoril de Teixeira teve sua apresentação na noite de vinte e oito de agosto de 1993, na quadra poliesportiva da Escola Municipal de Primeiro Grau Silveira Dantas, com grande público que vibrava e ovacionava seu cordão favorito.

⁸ Cf. IBGE. Disponível em: <<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/pb/teixeira/panorama>>. Acesso em: 27 Mar. 2018.

De origem religiosa, o Pastoril de Teixeira segue à tradição descrita por Câmara Cascudo (1984, p. 50) como “uma representação dramática em louvor do nascimento de Jesus Cristo”. Havia, diante do elenco, uma imagem de uma criança numa manjedoura, que representava o Menino Jesus recém-nascido, que os brincantes reverenciavam e homenageavam com cantigas e danças durante a encenação do folguedo.

No entanto, um aspecto em que o Pastoril de Teixeira difere da tradição é a questão financeira. O Pastoril tradicional, religioso ou profano, “consistia no leilão de prendas, entre os devotos dos ‘cordões’ e os presentes dados às figurantes” (CÂMARA CASCUDO, 1984, p. 50). O intuito do Pastoril de Teixeira era puramente folclórico, ou seja, sua apresentação se deu de uma maneira em que a disputa dos cordões seria apenas para a conquista do público, sem rendimentos financeiros.

O Pastoril de Teixeira narra, através de oito jornadas, a visita de pastores e outros personagens ao Menino Jesus recém-nascido. Através de jornadas independentes, a história é contada de forma que todos os elementos apresentados possuem uma função dentro do enredo, inclusive a plateia que, através do próprio julgamento, escolhe o cordão que mais lhe agrada.

A primeira personagem que se apresenta ao público, na jornada de entrada, é a Estrela Guia que canta⁹:

Nesta noite venho aqui anunciar
O nascimento de Jesus, o Redentor
Eu sou a Estrela Guia, que com alegria
O caminho do presépio ensinou
Eu sou a Estrela Guia, que com alegria
O caminho do presépio ensinou

Venham os pastores ao presépio adorar
Venham os Reis Magos com presentes ofertar
Eu sou a Estrela Guia e nesse lindo dia
Vou trazer o pastoril pra festejar
Eu sou a Estrela Guia e nesse lindo dia
Vou trazer o pastoril pra festejar

A partir daí, a Estrela Guia inicia as apresentações dos personagens, convidando-os através da canção de apresentação:

Eu vou convidar as minhas companheiras
Eu vou convidar as minhas companheiras
Para com elas formar a brincadeira
Para com elas formar a brincadeira

⁹ Transcrições nossas a partir do vídeo “Pastoril de Teixeira-PB, parte 01”. Disponível em: <<https://youtu.be/aymCNWcUpg>>. Acesso em: 02 Abr. 2018.

Eu como sou a Estrela
 Pelos montes venho saindo, venho saindo
 Ando à procura de um presépio
 Onde está o Deus nascido, Deus nascido?

Com este convite, surgem os personagens e se apresentam com refrões semelhantes aos da Estrela, adaptando a cantiga para sua personagem (“Eu como sou a Mestra”, por exemplo) e, ao invés de “Ando à procura de um presépio”, os demais personagens substituem por “Guiado por uma estrela”, já que no enredo é esta que guia os personagens ao Presépio de Belém. Os demais cantam e dançam as músicas de seus e de outros personagens.

Após esta primeira jornada, a de apresentação, inicia-se a segunda. Nesta, os personagens defendem seus respectivos cordões cantando:

Boa noite, meus senhores todos
 E as senhoras deste lugar
 Eu sou a Mestra desta Lapinha
 que ao Deus Menino vem adorar
 Eu sou a Mestra desta Lapinha
 que ao Deus Menino vem adorar

Não sou formosa, mas rica sou
 Venho adorar o menino amado
 Mereço palmas e a proteção
 dos partidários do encarnado
 Mereço palmas e a proteção
 dos partidários do encarnado

Esta primeira é a defesa da Mestra, representante do cordão encarnado, seguido pela defesa da Contramestra, do cordão azul que canta:

Boa noite, meus senhores todos
 E as senhoras deste lugar
 Eu sou a Contramestra desta Lapinha
 que ao Deus Menino vem adorar
 Eu sou a Contramestra desta Lapinha
 que ao Deus Menino vem adorar

Não sou formosa, sou uma estrela
 que forma um belo Cruzeiro do Sul
 Mereço palmas e a proteção
 dos partidários do cordão azul
 Mereço palmas e a proteção
 dos partidários do cordão azul

E a partir de então, os demais personagens cantam, um a um, apenas o primeiro refrão, adaptando em gênero e número para seus respectivos personagens.

4.2 O percurso semiótico da narrativização

O enredo situa a competição entre os cordões encarnado e azul pela preferência do público. Na quinta jornada, a Contramestra já está cansada de competir e resolve fugir da Lapinha para passear, causando a ira da Mestra que manda a Camponesa prendê-la e, assim, tendo mais chances de ver o cordão encarnado vencer a competição. Presa, com correntes nos braços, a Contramestra encontra o Pastor que a liberta, retirando suas correntes e esta, por gratidão, retorna à disputa. As duas seguem defendendo seus cordões em busca do mesmo objetivo: ter seu cordão como preferido do público.

Esta jornada é conhecida como “Prisão da Contramestra” e é o ponto alto da narrativa, o que as teorias da literatura chamam de clímax. Este momento do enredo é que vai fazer com que o público envolvido tome partido por um dos cordões. As cantigas desta jornada têm o ritmo de valsa num compasso ternário, o que traz ao público uma sensação de melancolia oferecida pelo drama da cena. Os passos de dança são uniformes, sempre um passo à frente e outro para trás, no ritmo da melodia. A cena se dá da seguinte forma:

A Camponesa, depois de uma longa procura, encontra a Contramestra e canta:

Cansada eu venho aqui te procurar
E agora te encontro no bosque a passear
E agora te encontro no bosque a passear.

A Mestra mandou-me aqui te procurar
E pondo nos ferros, teus braços amarrar
E pondo nos ferros, teus braços amarrar.

Cantando esta última estrofe, a Camponesa prende os braços da Contramestra com correntes e a Contramestra implora à Camponesa cantando:

Soltai-me, soltai-me desta dura prisão,
Eu me sinto presa até o coração
Eu me sinto presa até o coração.

Se Deus soubesse que eu estava na prisão,
Mandava um anjo tirar os ferros da mão
Mandava um anjo tirar os ferros da mão.

Neste momento, a Camponesa gesticula que não e se retira. Surge, então, o Pastor e quando a Contramestra o vê suplica, cantando:

Soltai-me, soltai-me deste puro terror,
Não posso ser presa e tu sendo Pastor
Não posso ser presa e tu sendo Pastor.

O Pastor atende a seu pedido e canta enquanto tira as correntes dos braços da Contramestra:

Arranca dos braços estas duras correntes,
Não pode ser presa pastorinha inocente
Não pode ser presa pastorinha inocente.

A contramestra agradece, cantando:

És cravo, és rosa, és flor de bulgari
És um lindo anjo que Deus mandou aqui
És um lindo anjo que Deus mandou aqui.

O Pastor responde cantando:

És cravo, és rosa, és flor de manjeriço
Não podes ser presa em meio à multidão
Não podes ser presa em meio à multidão.

Fazendo uma análise semiótica destas cantigas, no procedimento semiótico de narrativização, observamos que a Mestra representa o Sujeito Semiótico 1 (S_1) e a Contramestra representa o Sujeito Semiótico 2 (S_2). Ambas possuem o mesmo Objeto de Valor (OV), que é a vitória da competição pela preferência do público, sendo ambas antissujeitos, nos programas respectivos uma da outra.

No percurso do S_1 , tem-se como Destinador a vontade de vencer a competição, com isso o S_1 toma algumas providências para alcançar seu OV. Como Adjuvante, encontramos a Camponesa que ajuda ao S_1 , realizando o seu desejo de prender o S_2 . O Pastor é seu Oponente, pois este liberta o S_2 , trazendo-o novamente à disputa.

No percurso semiótico do S_2 , o Destinador também é a vontade de vencer a competição. O S_2 tem o Pastor como Adjuvante e a Camponesa como Oponente, aquele que o prejudica no percurso em busca de seu OV.

No momento da prisão, S_2 vê-se fora da competição, mas ao ser libertado pelo Adjuvante, este volta à competição e vence a disputa, tornando-se conjunto com seu OV. A prisão gera no público um sentimento de compaixão pelo S_2 que, ao ser libertado, conquista mais aplausos do público, sendo o vencedor da competição, deixando, então, S_1 disjunto de seu OV.

Observemos que há, portanto, uma transformação em cada um dos percursos, ou seja, o que estava conjunto com seu OV passa a estar disjunto e vice-versa: no percurso do S_1 , no momento da prisão do S_2 , aquele está conjunto ao seu OV, mas quando S_2 é libertado, S_1 passou a ser disjunto com seu objeto de valor. No percurso do S_2 , aconteceu o oposto. Em

outras palavras, o percurso narrativo da Mestra (Sujeito Semiótico 1) entra em conjunção com seu Objeto de Valor no momento da prisão da Contramestra (Sujeito Semiótico 2), mas, quando libertada, volta à disputa e ganha a competição, ocasionando, então, a disjunção da Mestra com seu Objeto de Valor, representado graficamente como:

$$F \rightarrow [(S_1 \cap OV) \rightarrow (S_1 \cup OV)]$$

Sendo assim, dizemos que houve o fazer transformador em que o S_1 estava conjunto com seu OV e passa a estar disjunto com o mesmo.

O S_2 entra em disjunção com seu Objeto de Valor no momento da prisão, mas, quando volta à liberdade, com a ajuda de seu adjuvante, entra em conjunção com o mesmo. Portanto, o fazer transformador de S_2 estava disjunto e passa a estar conjunto com seu OV, graficamente:

$$F \rightarrow [(S_2 \cup OV) \rightarrow (S_2 \cap OV)]$$

Quanto à modalização, percebemos que S_1 e S_2 se instauram por um querer-ser vitorioso; eles tinham a competência para fazer, mas um deles, o S_2 , atingiu o poder-ser vitorioso porque foi maltratado pelo S_1 que o mandou prender e acorrentar, atraindo a piedade do público, completando seu percurso em conjunção com o objeto de valor.

4.3 Procedimentos de discursivização

No procedimento semiótico de discursivização, ou seja, na estrutura discursiva, chegamos ao resultado: a enunciação que se faz presente no imaginário coletivo é concretizado pelo enunciado, Pastoril de Teixeira, apresentado na noite de vinte e oito de agosto de 1993. O folguedo foi cantado e dançado por crianças e jovens estudantes da cidade de Teixeira - PB, com a finalidade de manter na memória do seu povo a festividade que lhes são tão gratas.

Em pouco mais de duas horas de músicas, danças e brincadeiras, a Mestra e a Contramestra são os atores principais que figurativizam os sujeitos semióticos do discurso. As relações intersubjetivas estabelecidas entre elas nos remetem a uma competição, em que cada uma defende, com fervor, o seu respectivo cordão, dando o direito de escolha ao público.

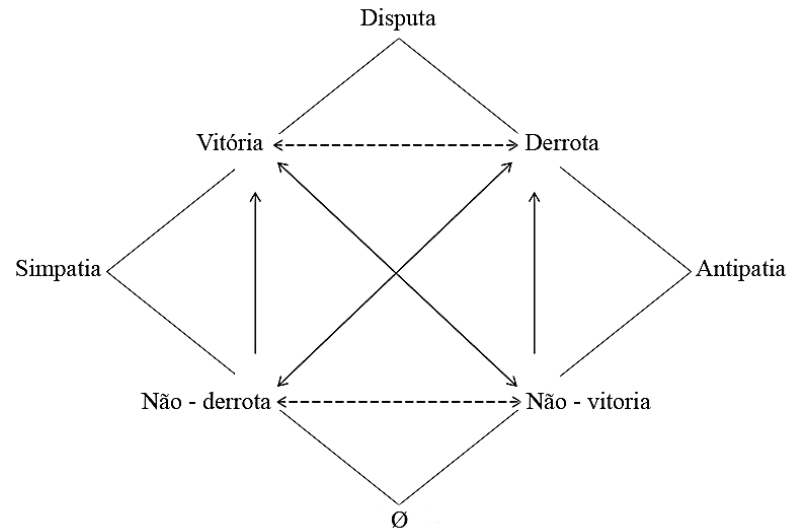
Os sujeitos enunciadorees representados pelos papéis temáticos da Mestra e da Contramestra que tomam a posição de líderes, em lados opostos, espacialmente distribuídos em cinco fileiras, das quais a da extrema esquerda pertence ao cordão encarnado e a da extrema direita ao cordão azul.

Na posição central, encontra-se a Diana, sujeito neutro na disputa que serve aos dois cordões com a mesma dedicação. Ela demonstra isso durante sua dança, já que percorre as duas direções (esquerda e direita) durante as apresentações. As demais personagens, representadas por papéis temáticos tais como a Estrela Guia, o Anjo, o Cravo-Branco, a Rosa etc., estão distribuídos nas filas intermediárias entre os extremos e o meio e são representantes do aspecto religioso empregado no folguedo, tais como a estrela que anunciou o nascimento de Cristo, o Anjo da anunciação, as flores que depositamos nos pés das imagens religiosas etc.

Os atores apresentam o Pastoril ao enunciatório (público do folguedo) que assiste, atentamente, e escolhe as personagens e o cordão de sua preferência, manifestando-se através de aplausos e assovios, acreditando na história que está sendo contada, o que constitui a embreagem enunciativa, nos traços linguísticos do enunciador, no enunciado em questão. Por exemplo, quando o enunciador canta: “Eu sou a Mestra desta Lapinha” ou “Sou a Contramestra desta Lapinha”, percebemos que o pronome encontra-se na primeira pessoa, bem como o verbo “ser” no presente do indicativo, projetando, no enunciado, um eu, um aqui e um agora para o local e tempo em questão, no intuito de expressar um acontecimento real, tratando-se, portanto, de uma enunciação enunciativa.

4.4 Estrutura fundamental

Apesar de existirem muitos temas abordados no discurso, percebemos que o mais recorrente é o da “competição”. Os atores que, ao mesmo tempo, são, também, sujeitos enunciadore, defendem seus cordões através de cantigas e danças e buscam a preferência de seu partido, a escolha do grande público, defendendo suas cores com “fervor no coração”. Portanto, o tema “competição” apresenta como figuras a “vitória” e a “derrota”, cuja oposição gera mais dois metatermos (simpatia e antipatia), elementos que representam os pontos de tensão e podem ser visualizados no octógono semiótico seguinte:

Figura 5 - Octógono semiótico Vitória vs. Derrota

Nessa estrutura, observa-se a tensão dialética entre *vitória* e *derrota* de que resulta uma disputa, mas que para alguns brincantes e talvez parte do público ainda não decidido, esta tensão se torna uma posição neutra. No Pastoril de Teixeira há uma personagem totalmente neutra na competição dos cordões que é a Diana. Ela ajuda aos dois cordões, sem distinção de cor e para ela não importa qual cordão seja vitorioso, ela sempre será vencedora nessa competição. Esta personagem canta:

Sou a Diana, não tenho partido
O meu partido é qualquer cordão
As minhas danças, minhas cantorias
Oh, meus senhores prestem atenção.

Cantando e dançando, percorrendo livremente entre os dois cordões, a Diana dá respaldo ao público a tomar a mesma decisão, caso se encontre em dúvida na escolha do cordão. Continuando a descrição do octógono, observamos que a implicação *vitória* e *não-derrota* é a conquista da simpatia do público que, no Pastoril de Teixeira, pertence à Contramestra e ao cordão azul. Segundo a crendice popular esta é a cor predominante no manto de Maria, mãe de Jesus e representa a calma e a serenidade, enquanto que o vermelho, ou encarnado, representa a violência dos mouros na luta contra os cristãos, tal qual a ira da Mestra ao mandar prender a sua rival. Na implicação, encontram-se *derrota* e *não-vitória*: a Mestra, junto ao cordão encarnado, conquistou poucos aplausos, ou seja, a antipatia da maioria do público.

Vale salientar que a competição supracitada faz parte do enredo do folguedo analisado. A vitória ou a derrota é relativa ao contexto da produção, da defesa de seus brincantes e recepção do público que assiste ao Pastoril.

5 CONCLUSÕES

Acreditamos que a cultura popular é fundamental para a disseminação da arte como entretenimento de um povo que, através de uma linguagem simples e elementos que compõem seu dia a dia, a transforma numa forma de diversão, após longas horas de trabalho, em momentos de lazer que reúne a família e os amigos para festejos e brincadeiras em datas especiais.

O intuito principal do Pastoril de Teixeira é mostrar ao público a riqueza e a beleza produzida pelo povo, para o povo e que se encontra na tradição da nossa gente. Através de figurinos luxuosos, danças e músicas de ritmos simples, mas de beleza ímpar, nosso povo revive, no presente, práticas de nossos antepassados e guarda na memória grande parte da beleza que produzimos em momentos de lazer.

Os brincantes do Pastoril representam temas oriundos do discurso religioso. Através das cores, estão representados a luta entre mouros e cristãos ou os mantos de Jesus e Maria. Essa dualidade nos remete a temas tais como Prisão vs. Liberdade, Violência vs. Serenidade, Paixão vs. Amor, entre outros.

Entre as múltiplas linguagens encontradas no Pastoril, a fé está sempre retratada através da contemplação ao menino Deus nas cantigas e nas figuras visuais que remetem ao universo cristão, muitos deles figurativizados em seus personagens. Agradar a Deus é um dos fundamentos do povo que se vê representado pelas personagens do Pastoril. Com o exemplo da Mestra, que usou de artifícios imorais para vencer a competição, logo veio o castigo e a fez ser derrotada por sua rival que nada fez contra ela. Isso faz com que o discurso religioso empregado no folguedo represente um ensinamento à plateia, mostrando que ser moral, correto e honesto traz a vitória desejada, sejam quais forem as circunstâncias.

O erro da Contramestra trouxe uma punição, mas quando foi salva da prisão, houve arrependimento e gratidão, levando-a de volta ao seu ofício, de honrar e defender seu cordão, algo parecido com a parábola do “Filho Pródigo”. O arrependimento, como símbolo do bom cristão, emprega, no contexto, a ideia de que o erro pode ser perdoado, caso o cristão não volte a cometê-lo.

No que compete às zonas antrópicas do entorno humano, proposto por Rastier (2010), entendemos que o Pastoril de Teixeira é bem representativo da cultura paraibana e sertaneja. Os elementos cristãos trazidos para o Brasil pelos portugueses se fazem fortes, porém estes se encontram para além da fronteira transcendente, na zona distal e são ídolos. No entanto, tais

elementos, ao serem resgatados, fazem-se presentes no imaginário do povo nordestino, retomando parte de sua memória, tornando-se, então, fetiches. Na zona identitária, encontra-se o próprio povo sertanejo e sua comunidade na fronteira empírica, representado por suas tradições e culturas.

Acreditamos que este estudo poderá trazer uma contribuição pelas reflexões acerca da cultura e do discurso religioso, como evolução das relações humanas e também que estas reflexões trazem, ao âmbito acadêmico, ensinamentos não apenas científicos, mas morais e de indicação de sentido para a vida trazidos pela cultura popular. Esta cultura não é apenas uma forma de entretenimento, já que o ensinamento moral está implicitamente empregado pela fé e religiosidade contidas no enunciado. As cantigas de folgado nos divertem, ensinando e nos ensinam, entreteendo.

Por fim, esperamos que este trabalho seja uma contribuição para os estudos da ciência semiótica e que obtenha um desenvolvimento consecutivo acerca dos resultados alcançados, para que a cultura popular esteja sempre presente nos estudos das ciências humanas.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Tópicos; Dos argumentos sofísticos*. Vol. I. Coleção Os Pensadores. Trad. Leonel Vallandro; Gerd Bornheim. São Paulo: Nova Cultural, 1987. Versão digital. Disponível em: <<http://www.netmundi.org/>>. Acesso em: 21 Fev. 2018.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Editora Ática, 1990.
- BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita. A Semiótica: caminhar histórico e perspectivas atuais. In: *Revista de Letras*, Fortaleza, v. 1, n. 25, jan. 2016. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufc.br/revletras/article/view/2242>>. Acesso em: 23 Fev. 2018.
- _____. O gênero literário de expressão popular. In: ARAGÃO, Maria do socorro Silva de; SANTOS, Neide Medeiros; ANDRADE, Ana Isabel de Souza Leão. *Valores Literários de ontem e de hoje*. João Pessoa: Mídia Gráfica e Editora, 2015a.
- _____. O objeto transacional do espetáculo popular de Parintins: de fetiche a ídolo. In: BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita; RASTIER, François. *Semiótica e cultura: dos discursos aos universos construídos*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2015b.
- _____. O percurso gerativo da significação. In: *Revista do GELNE (UFC)*. Vol. 3 Nº 1. Fortaleza, 2001.
- _____. Semiótica e Cultura: valores em circulação na Literatura Popular. In: *Anais da 61ª Reunião Anual da SBPC*. Manaus, 2009a. Disponível em: <http://www.sbpnet.org.br/livro/61ra/minicursos/MC_MariaF%C3%A1timaBatista.pdf>. Acesso em: 24 Fev. 2018.
- _____. Zonas antrópicas de identidade, proximidade e distanciamento culturais em textos populares correntes na região amazônica. In: *Acta semiótica et linguística*, v. 14, n. 1, 2009b. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/actas/issue/view/1160/showToc>>. Acesso em: 28 Fev. 2018.
- CÂMARA CASCUDO, Luís da. *Dicionário do folclore brasileiro*. 10. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.
- _____. *Literatura oral no Brasil*. 3. ed. Belo Horizonte: Ed Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1984.
- CÂMARA Jr., Joaquim Mattoso. *História da linguística*. Trad. Maria do amparo Barbosa de Azevedo. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1975.
- CARDIM, Fernão. *Tratados da terra e gente do Brasil*. Rio de Janeiro: Editora J. Leite, 1925.
- DEELY, John. *Semiótica básica*. São Paulo: Editora Ática, 1990.
- FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. 15. ed. São Paulo: Contexto, 2014.
- GREIMAS, A. J. *Sobre o sentido: ensaios semióticos*. Petrópolis: Vozes, 1975.
- _____; COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Cultrix, 1989.

HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. Trad. J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

HOUAISS, A. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Versão monousuário 3.0. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2009.

LOCKE, John. *Ensaio acerca do entendimento humano*. Trad. Anoar Aiex. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.

LOTMAN, Iúri et al. Ensaio de semiótica soviética. In: MACHADO, Irene (Org). *Semiótica e semiosfera*. São Paulo: Fapesp, 2007.

LUYTEN, Joseph M. *O que é literatura popular*. 4. ed. Coleção primeiros passos. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

NÖTH, Winfried. *Panorama da semiótica: de Platão a Peirce*. São Paulo: Annablume, 1995.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. *O que é linguística*. 2. ed. Coleção primeiros passos. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

PAIS, Cidmar Teodoro. Considerações sobre a Semiótica das Culturas, uma ciência da interpretação: inserção cultural, transcodificações transculturais. In: *Acta Semiótica et Lingvistica*, v. 14, n. 1, 2009. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/actas/article/view/14616/8267>>. Acesso em: 03 Mar. 2018.

_____. Literatura oral, literatura popular e discursos etno-iterários. In: *Estudos em literatura popular*. João Pessoa: Editora Universitária, 2004.

PLATÃO. *Teeteto-Crátilo*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará, 1988.

RASTIER, François. *Ação e sentido por uma semiótica das culturas*. Trad. Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista. João Pessoa: Ideia/Editora Universitária, 2010.

_____. Saussure e o desenvolvimento da semiótica: entrevista com o Dr. François Rastier. In: *Acta Semiótica et Lingvistica*, v. 22, n. 1, 2017. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/actas/article/view/36903/18617>>. Acesso em: 03 Mar. 2018.

_____. Semiótica das culturas e cosmopolitismo. In: BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita; RASTIER, François. *Semiótica e cultura: dos discursos aos universos construídos*. João Pessoa: Editora Universitária, 2015.

ROMERO, Silvio. *Cantos populares do Brasil*. 2. Ed. São Paulo; Rio de Janeiro: Livraria Clássica de Alves & Comp.: 1897. Disponível em: <<https://archive.org/details/cantospopulare/sd00rome>>. Acesso em: 28 Fev. 2018.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. Coleção primeiros passos. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. 28. ed. São Paulo: Cultrix, 2012.